Das Ende des Impressionismus

Picard






BARCODE ON
BACK COVER



MAX PICARD

DAS ENDE DES IMPRESSIONISMUS





Das Ende des Impressionismus



Das Ende des Impressionismus

von

Max Picard





München 1916 R. Piper & Co Verlag



Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

Ach, daß du kalt oder warm
wärest! Weil du aber lau bist
und weder kalt noch warm,
werde ich dich ausspeien aus
meinem Munde.

Offenbarung des Johannes.



I.

Theoretisieren heißt: Die Erscheinung weniger wichtig nehmen als ihren Sinn.

Über den Impressionismus theoretisieren muß auch heißen: Die Erscheinung weniger wichtig nehmen als ihren Sinn.

Das aber ist: Den Impressionismus überwinden.

Sobald es gelingt, unter der Erscheinung ein Prinzip aufzudecken, fällt der Wert der bloßen Erscheinung.

Sobald gezeigt wird, daß eine Erscheinung gar nicht um ihrer Impression, sondern um eines ganz bestimmten Zweckes willen da ist, setzt man sich mit diesem Zweck und nicht mehr mit seinem Ausdruck auseinander. Die Impression, die als Zweck erschien, wird als bloßes Mittel erkannt.

Der aufgedeckte Zweck entheiligt dann das Mittel.

Die Mannigfaltigkeit des impressionistischen Ausdruckes als Mittel einer ganz bestimmten menschlichen Gesinnung darstellen, also: die Erscheinung weniger wichtig nehmen als ihren Sinn, das heißt über den Impressionismus theoretisieren.

Und darum ist über den Impressionismus theoretisieren nichts anderes als den Impressionismus überwinden.

II.

Die früheren Kritiker des Impressionismus haben auch versucht, Gemeinsames aus der Vielgestaltigkeit herauszustellen.

Sie hoben aber das Gemeinsame nur ab von der Oberfläche, die ihnen mikroskopisch oder reizsam oder momentphotographiert erschien.

Sie sahen in der Methode schon das Prinzipielle.

Sie frugen nicht weiter, warum man sich so ausdrückte.

Diese Theoretiker nahmen etwas Sekundäres, den Sinnen Auffallendes, Impressionistisches für das Wesen selber.

Diese Kritiker waren selber Impressionisten.

(Lamprechts „Reizsamkeit“ ist nur ein Steckbrief, mit der Kennzeichnung des augenscheinlichen Hauptmerkmals, mit der leisen Verdächtigung, — zu der es der Impressionismus gerade noch bringt — die in dem Wort Reizsamkeit liegt.)

III.

Man kann sagen: Der Impressionismus ist ein Mittel, die zahllos gewordenen und darum unkontrollierbaren Objekte der Außenwelt wenigstens mit einem Blicke, oberflächlich, zu übersehen.

Es ist aber zu fragen: Warum ließ man es überhaupt so weit kommen, daß man dieses Mittel anwenden mußte? Die Ausdehnung der Objektwelt hing doch nur vom Menschen selber ab. Man hätte sie einfach beschränken können, dann wäre man nicht auf den Impressionismus angewiesen gewesen.

Es gab also primär eine Tendenz, nur mit einem Blicke, oberflächlich, zu übersehen. Und darum ließ man die Objekte der Außenwelt zahllos werden, damit nicht anders als nur mit einem Blicke, oberflächlich, d. h. impressionistisch gesehen werden konnte.

Es ist aber noch zu fragen, warum wollte man denn nur impressionistisch sehen?

IV.

Der Impressionismus ist die Ausdrucksform einer Zeit, die nichts glaubt.

Die ihrem eigenen Unglauben mißtraut.

Die nicht einmal glaubt, daß sie nichts glaubt.

Eine Zeit, die nichts glaubt, hat Angst vor allem Kommenden: Es möchte am Ende doch den Glauben rechtfertigen.

(Sie könnte vielleicht überhaupt nicht existieren ohne diesen Zweifel.

Die Schändlichkeit dieser Zeit ist: daß sie zwar nichts glaubt, aber wegen ihres Mißtrauens gegen den Unglauben Nachsicht, Vergebung erhofft.)

Eine solche Zeit will immer in Bereitschaft, auf dem Sprunge sein.

Das Gegenwärtige muß rasch verlassen werden können.

Sinn und Zweck einer Erscheinung verknüpfen zu stark.

Von der Oberfläche aber löst man sich rasch los.

Eine solche Zeit muß impressionistisch sein.

V.

Man glaubte also nichts.

Und weil man nichts glaubte, wollte man frei sein für das Überraschende.

Und weil man frei sein wollte, mußte man an der Oberfläche, d. h. impressionistisch bleiben.

Und um impressionistisch zu bleiben, mußte man die Objekte der Außenwelt zahllos werden lassen, damit es schien, als ob man nur gerade Zeit für die Oberfläche hätte.

VI.

Eine Zeit, die nichts glaubt, traut auch der Erscheinung nicht.

Die Erscheinung noch soll Beziehungen haben.

Die Erscheinung selber hält man nicht wert, sondern nur das an ihr, was sich auf andere Erscheinungen bezieht: Nur dieses Motorische benützt man von der Erscheinung:

Die Erscheinung dient dazu, um an ihr die andern Erscheinungen aufzurollen.

Das Idealerlebnis dieser Zeit ist: Eine Erscheinung in so viele Beziehungen zu bringen, daß man durch sie die ganze Welt gewinnt.

Ein Absolutes kann der Impressionismus nicht brauchen. Es verknüpft zu stark. Immerhin möchte der Impressionismus auch das Absolute vorrätig halten, er traut nicht recht, vielleicht wird es einmal verlangt. Der Impressionismus macht sich darum das Absolute impressionistisch zurecht:

Im Impressionismus soll das Absolute durch die ungeheure Summation des Relativen erlangt werden.

VII.

Der Impressionismus gebärdete sich so, als ob er nichts anderes als die bloße Erscheinung auszudrücken hätte, damit die Gesinnung nicht gestellt werden konnte, um derentwillen man an der Oberfläche blieb.

Der Impressionismus mußte sich so gebärden, als ob er gar keine Gesinnung hätte.

Die Gesinnung sollte hinter der Sinnenfälligkeit versteckt sein.

Die Ausdrucksart, das auf die Sinne Fallende, mußte als das einzig Wichtige erscheinen.

(Der Impressionismus konnte sich nichts Besseres für seinen Bestand wünschen, als Kritiker, die an seiner bloßen Erscheinung schon „reizsam" wurden.)

VIII.

Die Sinnesorgane leiten nach dem Zentralorgan weiter, was sie empfangen; es haftet nichts in ihnen:

Rasch und leicht fangen alles sie auf und werfen sie alles wieder ab.

Darum war es wichtig, ein Erlebnis überhaupt nur in den Sinnesorganen sich abspielen zu lassen.

D. h. also: Das Zentralorgan sollte so funktionieren, als ob es ein Sinnesorgan wäre:

Rasch und leicht sollte es alles auffangen und alles wieder abwerfen.

Wie ein Hund, an dem der ganze Fluß zu hängen scheint, brauchte man sich nur ein wenig zu schütteln, und — man war nirgends gewesen.

So war man immer bereit.

IX.

Es kam vor allem darauf an, das Sinnesorgan möglichst rasch zu ergreifen.

Darum fehlte z. B. auf den impressionistischen Bildern alles Ablenkende, Anekdotische.

Es fehlte selbst jede Gelegenheit für eine Beteiligung eines anderen Sinnes als des Auges.

Das impressionistische Bild bot sich so augenfertig wie nur möglich dar:

Es zeigte nur eine einzige Farbtönung.

Es war bläulich oder grünlich oder weißlich; immer herrschte nur eine einzige Farbe durchaus.

Gegenstand, Luft, alles war in eine einheitliche Farbtönung aufgelöst.

Die Kämpfe der Farben untereinander um Harmonie und Disharmonie waren gleichsam hinter dem Bild abgeschlossen.

Auf dem Bild selber herrschte die Farbeneinheit.

Dem Auge war es so leicht als möglich gemacht, sich einzuhängen und damit auch, wie es der Impressionismus wollte, sich wieder auszuhängen.

X.

Es mußte dem Impressionismus daran liegen, zwar das Sinnesorgan rasch zu ergreifen, dann aber die Funktion des Sinnesorganes so zu komplizieren, daß wegen der Kompliziertheit die Funktion allein wichtig erschien.

Darum wurde das gewünschte Farbenbild nicht direkt vom Gemälde an die Netzhaut abgegeben.

Erst die Netzhaut sollte die Vereinigung der verschiedenen Farbnuancen zu einem einzelnen Farbton besorgen.

Auf dem Bilde präsentierten sich die Komponenten des Sehbildes; die wurden auf der Netzhaut zusammengeschlossen.

Die Gemälde waren gleichsam vorgeschobene Teile der Sinnesorgane.

Hier geschahen die Vorstufen des Sehaktes; im Auge wurde er vollendet.

Sobald aber der Beschauer im geringsten seinen Standpunkt veränderte, zerfiel die gewonnene Farbeneinheit wieder in ihre Komponenten.

Einen Lidschlag — mehr brauchte es nicht.

Selbst ohne Wechsel der Augenlage zerfiel in jedem Augenblick die Synthese der Netzhaut:

Die Synthese konnte nicht fixiert bleiben:

Durch die Komposition der Netzhaut hindurch wurden zugleich die Komponenten wieder in ihrer Verschiedenheit auf dem Gemälde erschaut.

Sie zogen an dem Netzhautbilde, rissen es wieder auseinander.

Es kam eine aufbauende Phase — dann eine auflösende.

So ging es hin und her.

Die Sinnesorgane waren andauernd beschäftigt.

XI.

Es wurde nicht weiter nach einem Inhalt, nach einem Sinn verlangt.

Man war ergriffen, dauernd ergriffen.

Man merkte nicht, daß diese Ergriffenheit rein physiologisch war.

Aber da sie im Physiologischen nie zu Ende kam, kam man gar nicht dazu, mehr zu wollen.

Jeder verstand die Bilder.

Nie noch hatte jeder mit so großer Berechtigung geglaubt, ein Kunsturteil zu haben.

Nie noch hatte jeder so sehr eine Ergriffenheit gespürt als da, wo er sich mit der Müdigkeit des Auges das Bild erkämpfte.

XII.

Diese Bilder waren niemals langweilig.

Das war nicht mehr wie früher, daß die Beziehung zu dem Bilde für immer gelöst war, sobald man den Bildinhalt nach dem Erinnerungsschatze registriert hatte.

Immer war man tätig vor dem Bilde.

Man sah die Teile: man bewunderte sich, daß man sie zusammensetzte.

Diese rein physiologische Schöpfung auf der Netzhaut täuschte vor, daß man produktiv sei.

Man leistete etwas, man leistete ständig etwas, man war andauernd produktiv.

XIII.

Das Ergebnis der Pseudoproduktivität: Das Netzhautbild gehörte einem Kunstwerk an.

Daß diese Pseudoproduktivität mit dem Material eines Kunstwerkes vor sich ging, erhöhte die Sicherheit der Täuschung.

Jeder hielt sich für produktiv, in jedem war ein verborgener Künstler, der vor dem Gemälde seine Schöpferfähigkeit wahrnahm.

Hier ist der Grund für die Leichtigkeit, mit der die impressionistische Methode von der Malerei her nicht nur die anderen Künste, sondern auch das ganze Leben durchdringen konnte.

XIV.

Die impressionistischen Bilder waren nicht plastisch gegliedert.

Der Beschauer fand keine räumliche Beziehung zu dem impressionistischen Bild:

Es war unmöglich sich vorzustellen, daß man sich darin bewege.

Die Bilder waren antianekdotisch, inhaltslos:

Sie sagten dem Ohre nichts.

Und so waren auch alle anderen Sinne außer dem Auge frei von einer Affektion.

(Ein Paradoxon für ein impressionistisches Bild.

Die Darstellung eines Instrumentes:

Sobald die visuelle Synthese durch die Netzhaut vollzogen ist und auf dem Wege der Erinnerung auch die akustische Sinnessphäre ergriffen werden könnte, zerfällt das Instrument wieder durch den Abbau des Netzhautbildes:

Das Märchen von der Geige ohne Ton.

Auf einem weiten Umweg schleicht sich so das Poetische, das der Impressionismus verpönt, in den Impressionismus hinein.)

XV.

Wir konstatieren eine intensive Ergriffenheit eines einzigen Sinnesorganes, des Auges, bei einem Ausschluß der anderen Sinne.

So konnte im Beschauer sowohl das Gefühl der starken Verwandtschaft zu dem Bilde als auch zugleich das Gefühl der Distanz von ihm entstehen.

Durch diese Simultanität gewann er die vollendete Täuschung des höchsten Kunsterlebnisses.

XVI.

Die Intensität, mit der dieser Ausschluß der anderen Sinne gegenüber der Tätigkeit des einen geschehen konnte, war bei jedem einzelnen Menschen verschieden.

Der einzelne wurde hier der Differenz seines Wesens vom anderen gewahr.

Niemals war es so leicht gemacht, ein Besonderer zu sein als da, wo die Besonderheit nur von dem Funktionsunterschied der Sinnesorgane abhing.

Niemals gab es so viel Individualitäten als in der impressionistischen Zeit.

XVII.

Es konnte in dieser impressionistischen Zeit das Paradox geschehen:

Wer die Welt so sehr durch das Auge erlebte, daß der Ausschluß der anderen Sinne überhaupt nicht empfunden wurde, also der eigentliche Maler, der konnte gar nicht imstande sein, in der Ausdrucksform dieser Zeit persönlich zu schaffen.

Jene Funktionskonkurrenz des Auges gegen die anderen Sinne (durch sie differenzierten sich die Individualitäten der Zeit) war gar nicht in ihm!

Nie war vielleicht „die Familie der unglücklichen Genies, die ihren Ideenschatz mit ins Grab nehmen, diese große Familie erlauchter Stummer und Stotterer“, zahlreicher als im Impressionismus.

XVIII.

Aber selbst wenn die Täuschung erkannt worden wäre, so hätte man das Persönliche in dieser Zeit nicht anders tätig sein lassen.

Man war ja froh, daß man sich statt an die ganze Lebenshaftigkeit des Persönlichen nur an seine physiologische Begleitung zu halten brauchte.

Die band an nichts.

Doch wollte man wenigstens diesen Teil des Persönlichen konservieren.

Man traute nicht recht, vielleicht mußte das Produktive wieder einmal hervorgeholt werden.

Und an seinem Teil ließe sich immerhin wohl, (so hoffte man) wenn es nötig sein sollte, das ganze Wesen des Persönlichen rekonstruieren.

XIX.

Da diese Zeit vom Persönlichen nur die physiologische Begleitung funktionieren ließ, so wurde das Wahrhaft-Persönliche überhaupt nicht beansprucht.

Man konnte die ganze Welt in seinen Bereich ziehen und überallhin wirken, im Grunde hatte man doch mit allem nichts zu tun.

Man war ja nur mit der physiologischen Begleitung des Persönlichen beteiligt, das Persönliche selber hielt man zurück, man konnte den Mut haben alles zu tun und alles geschehen zu lassen, — man war ja weit weg von allem, es ging einem ja nichts an.

Man blieb immer für sich allein:

So verschaffte man sich noch die Täuschung des Einsamkeitsgefühles dazu.

XX.

Der Mensch dieser Zeit konnte seine Arbeitsleistung nicht auswirken sehen.

Er sah sie verschwinden in dem unübersehbaren Gewirr der Arbeitszergliederung.

Diese Zeit, die mit Endergebnissen überschüttet wurde, war froh, wenigstens vor einem Gemälde sich an der Entstehung eines Ereignisses abarbeiten zu dürfen.

Hier durfte man doch endlich auch den ganzen Ablauf eines Vorganges erleben.

Man sollte meinen: Nach diesem umschlossenen Erlebnis vor der Kunst müßte der Mensch dieser Zeit gegen eine Gesellschaftsordnung rebellieren, die das Erlebnis seiner Arbeit fragmentierte.

Aber diese Zeit war ja froh, daß sie mit der Arbeit nicht fest verknüpft war; sie wollte überhaupt mit nichts fest verknüpft sein.

XXI.

Diese Zeit konnte sich ihrer Täuschung aber gar nicht bewußt werden.

Man konnte die Täuschung nirgends fest greifen.

Im Impressionismus war nichts gesagt und alles angedeutet und nichts angedeutet und alles gesagt.

Die Gesichte der Täuschung waren nicht scharf umrissen, sie lösten sich in der eigenen Bewegung auf.

Durch diese Bewegtheit hatte alles seinen Wert nicht in dem, was es war, sondern in dem, was es vielleicht einmal werden konnte.

In diesem Durcheinander von Bewegtheit war alles möglich.

Die Entscheidung über die Gewißheit war ins Potentielle verlegt.

Sie brauchte nicht in der Gegenwart zu sein.

Irgendwann einmal, wenn die Bewegung aufhörte, konnte die Täuschung offenbar werden, — vielleicht auch nicht.

Jetzt war noch nichts Bestimmtes gesagt.

XXII.

Der Pleinairismus ergab sich als Notwendigkeit aus der impressionistischen Gesinnung heraus.

In der nicht impressionistischen Zeit war es so: Nur die Gegenstände auf den Bildern variierten; nur um der Gegenstände willen schienen die Bilder überhaupt gemalt zu sein, während die Luft, der Himmel über den Gegenständen aller Bilder in unveränderter Gemeinsamkeit thronte.

Im Impressionismus mußte die Atmosphäre ihre elementare Besonderheit verlieren.

Die scharf bestimmte Antiposition von Luft und Gegenständen zerfiel in die verwischte Bewegtheit von Lichtpünktchen, in die beide aufgelöst waren.

Im Pleinairismus war die Luft wegsam gemacht für die impressionistische Gesinnung.

XXIII.

Man hat gesagt, die Rembrandtsche Lichtdarstellung sei verwandt mit dem Pleinairismus.

Das ist falsch.

Das Rembrandtsche Licht dient zu etwas:

Es ist orientierend.

Es weist auf ein Geschehnis hin.

Dem Impressionismus ist diese Subordination des Lichtes ganz fremd; bei ihm ist das Licht ein Gegenstand von der gleichen Bedeutung wie jeder andere auf dem Bilde.

Im Impressionismus fehlt die malerische Abstufung nach der Wichtigkeit des Inhaltes.

Der Impressionismus ist durchweg koordinierend; das ist charakteristisch für ihn.

XXIV.

Im Impressionismus sind Überschneidungen häufig, der Darstellung genügt das Fragment eines Gegenstandes.

Das hat der Impressionismus auch mit vielen nicht impressionistischen Bildern gemeinsam.

Charakteristisch für den Impressionismus ist, was für Gegenstände vom Bildrand überschnitten werden:

Man vermeidet Flächen abzubrechen, deren Seiten sich unter einem Winkel von weniger als 90° kreuzen.

Denn die abgebrochenen Linien würden die Blickrichtung zu sehr nach dem zu ergänzenden Winkeleck binden.

Man schneidet sich öffnende, expansive Winkel ab, von denen der Blick leicht weggleiten kann (Manet: Le bon Bock).

Und wenn einmal ein spitz zulaufender Winkel als Fragment bleiben würde, dann wird der Winkelschluß entweder so weit hinausverlegt, daß der Blick sich gar nicht an die Richtungsandeutung halten kann (Pissarro, Le jardin de la ville à Pontoise) oder der abgekürzte Gegenstand

ist mit Vorstellungen von rotierender Bewegung verbunden, die die Winkelbewegung gleich überwinden. (Degas, Ballet-(!) Schule.)

XXV.

Die Skulptur gilt als der wahrhaftige Antiimpressionist.

Gerade aber die Skulptur hat vor allen anderen Künsten in ihrem Wesen impressionistische Tendenzen:

Sie stellt die verschiedenartigen Zustandsmöglichkeiten der Körperteile zugunsten der Darstellung eines einzigen Zustandes ab.

Sie rafft alle Teile eines Körpers in einen einzigen Ausdruck zusammen. Eine solche Spannung aber tendiert sehr zum Wechsel.

Das alles sind durchaus Kennzeichen der Momentanität, des Impressionismus.

Die nicht impressionistische Skulptur überwand diese impressionistische Tendenz:

Sie idealisierte.

Die Momentanität war in ein Bereich verschoben, wo die Gesetze der Realität nicht mehr zu gelten brauchten.

In dem Reich dieser idealisierten Gestalten mochte wohl auch die Momentanität Dauer haben.

XXVI.

Die impressionistische Skulptur ließ ihre Konturen unscharf.

So war sie verschiedenartig deutbar.

Sie war so beziehungsreich dargestellt, daß man sich mit ihr leicht verbinden konnte.

Leicht war es, das Bildwerk zu erfassen.

Leicht auch, es wieder loszulassen.

Das Bild, das man aus dem unscharf geformten Steinblock heraussah, verschwand leicht; es war nur locker aus seiner Umgebung gelöst.

XXVII.

Umgekehrt konnte man für ein bestimmtes eigenes Erlebnis aus der Undeutlichkeit der impressionistischen Skulptur das künstlerische Adäquat herausgestalten.

Die Undeutlichkeit des impressionistischen Bildwerks war ein Reservoir, aus dem für jedes beliebige Erlebnis ein künstlerisches Adäquat zu holen war.

Man legte sich nicht ethische, sondern ästhetische Rechenschaft ab.

Es gab keine Sünder mehr, sondern nur noch Dilettanten.

XXVIII.

Die Abneigung des Impressionismus gegen die klare, plastische Gestaltung richtete sich nicht gegen die Form des plastischen Ausdrucks.

Das Plastische war zu beziehungslos, zu isoliert, man konnte sich nicht leicht mit ihm verbinden.

Daher rührte das Widerstreben des Impressionismus.

Sobald irgendwie diese Wirkung vermieden worden war, konnte auch die plastische Gestaltung Ausdrucksmittel des Impressionismus werden.

Die impressionistische Poesie ist überfüllt mit plastischer Bildhaftigkeit.

(Man sieht, wie falsch es ist, den Impressionismus nur aus dem Formalen heraus begreifen zu wollen.)

Die impressionistische Poesie kommt gerade durch ihren Reichtum an plastischer Ausdruckshaftigkeit dem Impressionismus entgegen.

Das Erlebnis der Dichtung wird durch den Beziehungsreichtum des bildhaften Ausdruckes erleichtert.

Die Abgeschlossenheit des Gedichtes: die Wirkung der Subjektivität, die ein Stück Außenwelt für sich

isoliert hat, wird gebrochen durch die Beziehungshaftigkeit der vielen Bilder.

Der bildhafte Ausdrucksreichtum sprengt die Gefühlseinheit des Gedichtes.

Es ist gerade so, als ob die Dichtung (noch oder wieder) mitten in der Welt drin läge, so daß man von überall her an sie heran kann.

Die Bildhaftigkeit wirkt nicht gerippartig — tragend, fixierend, sondern nur mehr dekorativ, beweglich.

Wie die Blätter eines Bilderbuches gleiten die Bilder leicht an einem vorüber.

Das ist ja, was der Impressionismus wollte: Daß man so, wie man gerade war, das Gedicht leicht mitnehmen und leicht wieder lassen konnte.

XXIX.

Die Trennung der Malerei von der Architektur war schon lange vollständig geworden.

Im Impressionismus ist das Bild überhaupt von jeder Umgebung unabhängig.

Es beherrscht sogar seine Umgebung.

Man kann ein impressionistisches Bild aufhängen wo man will: es flutet in die Umgebung, oder mindestens: das Durcheinander seiner Bewegtheit hat so viele Beziehungsmöglichkeiten, daß es sich überall leicht einfügt.

Es fügt sich auch leicht jeder Menschenart ein.

Irgendeine Verwandtschaft klingt aus der Fülle der Möglichkeiten in jedem Menschen an:

Darum glaubte man in dieser Zeit, daß das Volk nur auf die Kunst warte!

Irgendeine Verwandtschaft fand aus der Fülle der Möglichkeiten jedes Volk:

Der Impressionismus war international.

XXX.

Der Impressionismus tritt überall da auf, wo der Glaube verloren gegangen ist.

Aus allen Zivilisationen ist er zu greifen.

Er kann bei dem einzelnen Menschen mitten in eine Entwicklung hinein plötzlich auftreten, sobald diesem Menschen der Glaube verloren gegangen ist.

Diesen Zustand der Glaubenslosigkeit zeigt der Impressionismus an.

Für diese Zeiten der Glaubenslosigkeit ist der Impressionismus einfach Existenzform: er verdeckt den Defekt: die Glaubenslosigkeit.

Der Impressionismus ist kein Stil für sich.

Er kann höchstens einen Stil variieren.

Der Impressionismus kann nie stilbildend sein, weil er sich überhaupt nicht auf eine Bestimmtheit festlegen will.

XXXI.

Es gibt ein Gesetz für die Gedächtnisfunktion:

Das ordnete die zahllosen Erscheinungen immer um irgend etwas Zufälliges.

Es ordnete sie, automatisch und nicht schöpferisch, nur damit eine Übersicht war über die vielen Erscheinungen.

Immerhin verloren die Erscheinungen ihre Beziehung auf Ursache und Wirkung — durch die Zufälligkeit der Gedächtniseinstellung.

Sie wirkte wie eine grundlose, schöpferische Offenbarung!

(Obwohl es keine Schöpfung war nach einem Werten, sondern nur ein Umgruppieren zur Orientierung.)

Dieser Prozeß ging leicht vor sich (eben weil er das normale psychologische Gesetz war).

Er ging leicht vor sich — wie die schöpferische Leistung.

Wozu brauchte man da noch den schöpferischen Menschen?

XXXII.

Wäre die Umwelt nicht voller Geschehnisse gewesen, so hätte man Geschehnisse sogar hineingezerrt, nur damit eine Vielheit wäre und so eine Notwendigkeit zu ihrer gedächtnismäßigen Erledigung.

Diese Zeit war nervös hastend aber nicht infolge der allzuvielen Erlebnisse. Sondern mit Hilfe dieser Hast wollte man sich eine Vielheit von Erlebnissen schaffen.

Diese Zeit wollte nervös reizbar sein: Sie variierte ein Erlebnis in allen Abstufungen der Affekte damit aus einem Erlebnis eine Vielheit von Erlebnissen entstünde.

Es sollte so scheinen, als ob sie wegen ihrer Vielheit gar nicht anders als durch gedächtnismäßige Gruppierung erledigt werden konnten.

XXXIII.

Die impressionistische Kunst ist wie eine Demonstration dieses Gesetzes:

Die Darstellung der impressionistischen Poesie ist lose. Die Assoziationen sind ungebunden. Sie greifen nach einem Reichtum von Beziehungen aus, die ganze Welt scheint zwischen sie eingespannt zu sein. Zwischen diesen losen Assoziationen aber hängen Bilder von plastischer Ausdruckshaftigkeit. Die zahllosen Erscheinungen, die durch die Assoziationen vorgeführt werden, ordnen sich um den plastischen Ausdruck: Es ist gerade so, als ob die Bewältigung der Vielheit durch das Gedächtnis ersetzt wäre durch die dichterische Bildhaftigkeit.

In der bildenden Kunst konnte sich die Darstellung wegen ihrer Undeutlichkeit auf sehr viele Gegenstände beziehen. Da aber diese vielen Gegenstände sich um einen einzigen Gegenstand, den dargestellten, gruppierten, so schien es, als ob dieser eine dargestellte Gegenstand eine Vielheit in sich zusammenfasse, beherrsche. Es wurde aber damit keine Vielheit durch eine Einzelheit erledigt. Sondern im Gegenteil schuf die Einzelheit erst eine Vielheit um sich, damit sich überhaupt etwas gruppieren konnte.

Das Leben und die Kunst, — sie taten so, als ob sie sich nicht verstünden. Sonst hätte ja eines das andere als überflüssig empfinden müssen, da beide nach dem gleichen psychologischen Gesetz funktionierten.

XXXIV.

Eine schöpferische Gestaltung der Vielheit wollte man nicht. Das Absolute im Schöpferischen, sein Unvergleichliches und Unbedingtes verlangte zu sehr Hingabe und Ablösung von dieser glaubenslosen Zeit, die immer bereit sein mußte.

Das Gleichnis:

Eine Frau lebt in der Ehe mit einem Künstler.

Der schuf seine Werke nach schöpferischer Art.

Die Frau hatte Lust zu vielen Männern.

Aber sie wollte dieser Lust nur soweit nachgeben, daß sie die Sicherheit der Ehe nicht zu riskieren brauchte.

Darum holte sie sich nur den Geist der Männer, nach denen sie begehrte.

Mit dem Körper des Gatten umriß sie den Geist.

Den Gatten aber wies sie von seiner Künstlerschaft weg zur nicht schöpferischen Arbeit hin.

Das Schöpferisch-Absolute sollte aus ihm ausgeschüttet werden.

Sein ganzes Wesen sollte nur eine Hülse sein für die auszuwechselnden Männer.

Nun konnte sie mit ihnen ungestört im Bette des Mannes schlafen.

So waren viele Frauen dieser Zeit.

Und so war die Zeit selber.

XXXV.

Der Wert des Persönlichen lag für diese Zeit eben nicht in seiner Einzigkeit.

Jener Absolutheit, die die Menschen nicht durch den Beziehung suchenden Verstand, sondern allein durch das Gefühl einander nahe kommen läßt.

Wie Jesus die Menschen erst in ihrer Einzigkeit gestaltete, wodurch sie dann zur Liebe einfach gezwungen waren — anders blieben sie einander fremd.

Diese Zeit aber hob das Persönliche nur darum ab, um die Bindung in der Gemeinschaft zu lockern.

Man machte keinen anderen Anspruch an das Individuum, als daß es abgelöst, bereit sei.

Der Einzelne sollte sich selber immer als sein bewegliches Eigentum bei sich haben.

XXXVI.

Dieser Zeit mußte die Leistung der persönlichen Hingabe fremd sein.

Sie empfand das Persönliche nur als Befreiung von irgend etwas — relativ.

Es war leicht gemacht, sich hinzugeben.

Das Individuum war nicht durch die Absolutheit isoliert.

Es war ihm zu leicht gemacht.

Gerade die viel hinzugeben hatten, mußten die Hingabe verachten.

Man brauchte gar keine Kraft sich hinzugeben, man hing ja schon überall an.

Gerade die viel hinzugeben hatten, mußten hassen:

Sie wollten sich die Hingabe erschweren.

Oder sie schleppten sich den Menschen weit aus der Zukunft her:

Sie konnten ihren Reichtum nur in der Wirkung über eine Distanz hin spüren.

XXXVII.

Diese Zeit kümmerte sich nicht um Gott.

Da man nirgends sich band, hoffte man auch bald bei Gott zu sein, sobald es einmal nötig sein sollte.

Man brauchte nicht an Gott zu glauben, da man Gott sehen konnte, sobald man nur wollte.

Es schien so zu sein, daß die ganze Welt nur darum in eine Gemeinsamkeit voll Bewegung und Möglichkeit gewirbelt war, um vor Gott zu jeder Stunde leicht bereit zu sein.

Nur darum war die Welt in ein schwingendes Bündel gerafft.

Gab es einen Gott, dann war man ja bei ihm, sobald man dieses Weltbündel wegwarf.

XXXVIII.

Der Geldmensch dieser Zeit, der von nirgendsher kam und überallhin wollte, mußte sich im Impressionismus heimisch fühlen.

Der Impressionismus verlangte keine Vorbereitung, das Gewesene galt vor ihm nichts, das Mögliche alles:

Der spekulative Sinn des Geldmenschen war für die Forderungen einer impressionistischen Zeit immer bereit.

Die Erregung des Börsensaales brauchte nicht abgestellt zu werden vor der Unruhe des Kunstsalons.

Die Spannung von Möglichkeiten im Impressionismus ist das Korrelat zu den Möglichkeiten, die der Besitz von Geld anweist.

Es war nicht zu viel, das Leben für Geld einzusetzen:

Man tat es für die Möglichkeiten, die der Besitz von Geld einzutauschen bietet.

Der Impressionismus erregte den Geldmenschen so sehr in Möglichkeitsvorstellungen hinein, daß er gar nicht das goldene Kalb sah, um das er tanzte, sondern nur den hellen Schein des Goldes.

XXXIX.

Die Maschine war es, die dem Impressionismus in der Bereitschaft der Glaubenslosigkeit half: Von der Umwelt alles sofort zu besitzen und alles sofort zu verlassen.

Die Mannigfaltigkeit der Beziehungen zur Umwelt, die Mühseligkeit der Einzeleroberung war nicht mehr nötig.

Sie wurde durch die Maschine reduziert auf die Maßeinheit. Die Lebensfülle wurde zu einer Variante der Geschwindigkeit, der Ausdehnung, der Genauigkeit.

Man hatte die ganze Umwelt, aber man faßte sie nur an einer Äußerlichkeit.

Man glaubte weder an die Notwendigkeit die Umwelt besitzen, noch an den Zwang, sie entäußern zu müssen, man glaubte eben überhaupt nichts.

Sobald aber die Umwelt einmal notwendig gebraucht werden sollte, dann hielt man sie doch wenigstens irgendwie, oder sonst — man ließ sie ebenso vom leichten Griffe los.

XL.

Das Lachen empfing der Impressionismus von der Satire, der Humor gab es ihm nicht.

Die Objekte der Satire agieren nicht wesenhaft, autonom für sich wie die des Humors.

Sie verweisen nur auf etwas.

Sie heben etwas Besonderes hervor.

Sie wollen gar nicht selbständig sein, nur kommentierend.

Die Satire bleibt durchaus im Relativen, wie der Impressionismus.

Die Wirkung der Satire beruht mit auf der Rücksichtslosigkeit gegen das ganze Wesen eines Objektes.

Die Wirkung der Satire im Impressionismus geht auch daraus hervor.

XLI.

Der Impressionismus war humorfeindlich. Der Humor konzentriert die humorbetonten Nuancen aus vielen Erscheinungen in eine einzige.

Es war den Impressionisten unmöglich, diese Konzentration als wesenhaft zu begreifen, als eine neue Erscheinung, von der nun selbständige Aktionen ausgehen konnten.

Sie blieb ihm bloß Symbol, und darum zerrann sie ihm wieder in die Erscheinungen hinein, aus denen er das Symbol genommen sah.

Es war gerade so, als ob die Seldwyler in die ganze Welt zerstreut wären und nicht mehr in der Stadt Seldwyla zu ihren Streichen sich hätten vereinen können.

XLII.

Diese Zeit zeigte den liberalen oder sozialen Demokratismus als ihre politische Wunschvorrichtung vor.

Das Wesen der politischen Organisation war der impressionistischen Tendenz günstig:

Durch die Geschlossenheit der Organisation wurden die Besonderheiten des einzelnen leicht herausgepreßt. Aber die Organisation ließ dann die willenhafte Gestaltung dieser Besonderheiten nicht zu. So blieben sie unentwickelt, voller Möglichkeiten.

Sie verschwanden leicht wieder in der Gemeinsamkeit, ohne daß ein Verzicht bewußt wurde.

Die Politik löste die scharfe Antiposition: Individuum und Gemeinschaft, auf in ein hin und her wogendes Gefälle zwischen Individuum und Gemeinschaft.

Darum war der Impressionist überhaupt nur politisch.

Den Konservativismus wies man ab.

Sein Programm band den einzelnen zu sehr in die Bestimmtheit der Gegenwart.

Der Kompliziertheit des Bestehenden war ein

politisches Schema schwerer abzuringen als den unpräzisierten Entwürfen der demokratischen Wünsche.

Darum war der Impressionismus liberal oder sozialdemokratisch.

XLIII.

Der Systemform an sich ist also der Impressionismus nicht abgeneigt.

Nur verwendet er sie in seinem Sinne.

Der Impressionist synthetisiert wohl eine Anzahl von Erscheinungen in ein System.

Dann aber hört im Impressionismus die Funktion der Systemform auf.

Die Systemform im Impressionismus wirkt nicht mehr weiter bestimmend, regulierend für die Art der neuen Erfahrung.

Das ist charakteristisch für den Impressionismus: Nicht daß er im allgemeinen dem Systematischen widerstrebt, sondern wie er es benützt.

Er erlebt in ihm nicht den Zwang zur Einheit einer Anschauung gegenüber der Mannigfaltigkeit.

Es dient ihm bloß zur Vereinfachung, um viele Dinge in Beziehung zu vereinen.

XLIV.

Die Systematisierung der Erscheinungen geschah im Impressionismus nur nach äußerlichen Gemeinsamkeiten.

So konnte die Systemform als etwas durchaus Neues erscheinen gegenüber den Erscheinungen.

Es war so, als ob dieses Neue nur durch einen schöpferischen Akt aus ihnen hätte entstanden sein können.

Aber, dieser Eindruck einer schöpferischen Leistung beruhte auf einem Defekt der Systemform:

Die Systemform war eben von Anfang an unzulänglich gewesen für die Erscheinungen, die sie hätte decken sollen.

Dieser Mangel an Übereinstimmung mit den Erscheinungen gab der Systemform aber die Täuschung des Absoluten. Die aber schien das Ergebnis einer schöpferischen Leistung zu sein.

Zugleich aber ließ diese Schwäche der Systematisierung den Erscheinungen noch soviel Gemeinschaftsmöglichkeiten, daß aus ihnen jede Systemform, also auch die angewendete, erklärt werden konnte.

Die impressionistische Art zu schematisieren schuf sich aus ihrem Defekt noch ihre Unangreifbarkeit.

XLV.

Der Impressionismus differenzierte sein Seelenleben.

Das Gefühlsleben sollte nicht die Kraft haben, auf eine Notwendigkeit zu weisen. Es enthob von einer Verpflichtung.

Das Gefühlchen durfte nur vom Hintergrund der ganzen Seele aufzucken.

Es war so schön, wie sich das Gefühlchen vom ganzen Hintergrund der Seele abhob!

Es war so schön, wie es sich auch ästhetisch demonstrierte!

Das Seelenleben genügte sogar künstlerischen Ansprüchen!

Das Gefühlchen allein vor dem ganzen Hintergrund der Seele!

Man kam sich so verloren vor.

Man kam sich so weit vor:

„Die Seele war ein weites Land.“

XLVI.

Man darf die Neigung zur Mystik in dieser Zeit nicht für Vorzeichen einer Wesenswandlung halten.

Diese Mystik war impressionistisch zurechtgemacht.

Der Impressionist holte sich aus der Mystik nur das, was er für seine impressionistischen Absichten brauchen konnte.

Das wahrhaftige mystische Welterlebnis: in der Einheit zu erleben die Mannigfaltigkeit, die von der Einheit ausgeht, — und in der Mannigfaltigkeit zu erleben die Einheit, nach der die Mannigfaltigkeit zurückkehrt, — dieser ewige Kreislauf war im Impressionismus zerlegt.

Der Impressionismus hob sich nur jene Phase heraus, die von der Einheit zur Mannigfaltigkeit leitete.

Die Mannigfaltigkeit wurde im Impressionismus nur darum zur Einheit gebracht, weil die Einheit mehr Möglichkeiten in sich schließt als jede Mannigfaltigkeit.

Was also die wahrhaftige Mystik aufheben wollte: zielsicher charakterisierte, unterschiedene Aktionen der Seele, das machte sich die impressionistische Mystik gerade zu eigen.

Die impressionistische Mystik hatte nur eine Äußerlichkeit: die unplastische Ausdrucksform, mit der wahrhaftigen Mystik gemein.

Die impressionistische Weltverflochtenheit ist der mystischen Weltentrücktheit direkt entgegengesetzt.

XLVII.

Dem Philosophen verhalf die Sprachkritik zum Anschluß an den Impressionismus.

Die Sprachkritik wies den Begriffen so viele Beziehungen nach, daß jedes Erlebnis nach ihnen gedeutet werden konnte.

Die philosophischen Begriffe waren gleichsam vom Gehirn herunter auf die Zunge exponiert.

Die Worte fielen herunter, es traf immer irgendwohin, — oder man verschluckte sie, nichts war dann geschehen.

Mit der Sprachkritik richtete sich der Philosoph impressionistisch ein.

Die Sprachkritik wahrte auch die Absonderung des Philosophen:

Die Lehre vom sprachlichen Bedeutungswandel, die Etymologie, die Grammatik, die ganze philologische Technik sorgten dafür, daß die vielen abgesperrt wurden.

Man konnte also am impressionistischen Erleben teilnehmen, ohne die philosophische Reserviertheit zu riskieren!

XLVIII.

Der Ästhet war der einzige, der ruhig vor dieser Welt der Bewegtheit stand.

Er ließ die ganze Welt vor sich abrollen und nahm nur die paar Ähnlichkeiten heraus, die er um sich haben wollte.

Er brauchte sie nicht mehr irgendwoher zu suchen, er konnte überall warten, bis sie mit der Bewegtheit vorüberkamen.

Sie waren auch nicht aus einer festen Verknüpfung zu lösen, sondern ergaben sich leicht.

Nie war das Leben des Ästheten müheloser als im Impressionismus.

Und ebenso leicht konnte das Herausgehobene wieder in die Welt der Bewegtheit zurückgestoßen werden:

Der Impressionismus entbürdete die Existenz des ästhetischen Menschen von ihrer ethischen Verantwortlichkeit.

XLIX.

Am besten schlug der Impressionismus dem Juden an.

Der Jude hatte der fremden Umwelt durch die einfache Anschauung nicht näherkommen können.

Der Verstand sollte die einfache Anschauung sprengen und die Teile in so viele Beziehungen setzen, daß auch der fremde Jude Verwandtes finden konnte.

(Daher mußte es kommen, daß der Jude den Verstand so sehr überschätzte.)

Was aber bis jetzt nur Ersatz gewesen war und Not in der Fremde, das galt im Impressionismus als eigentliches Wesen.

Die impressionistische Welt war voller Beziehungen, es gab kein Fremdes mehr.

Die Bewegtheit der impressionistischen Welt nahm den Juden mit sich so wie er war.

L.

Die jüdische Sehnsucht ließ sich von dem expansiven Impressionismus mittragen.

Der Jude brauchte sich nicht mehr dreimal am Tage besonders nach dem Osten aufzustellen, — er war überall unterwegs dahin.

(Aber die Rassemäßigen hielten den Juden am Körper fest, da sein Geist schon längst auf dem Exodus war.)

Ahasver, der die Ruhe von seiner Schwelle gewiesen hatte, wurde wieder selig, da es auf der ganzen Welt keine Ruhe mehr gab.

In dieser bewegten Welt war keine Erinnerung mehr an die Ruhe.

Hier konnte er sich wieder zurechtfinden; es war überhaupt nie eine Welt gewesen, aus der er die Ruhe verjagt hatte, es gab überhaupt nur von je die Welt der Bewegtheit.

LI.

Am meisten widerstrebte das Musikalische dem impressionistischen Relativismus.

Denn die einzige Beziehung, die man dem Musikalischen überhaupt vielleicht nachsagen konnte, war, daß es zur Sexualität anreize.

Man übersah aber, daß diese Beziehung nicht im Musikalischen selber lag:

Das Sexuelle wurde herbeigeholt, weil es ebenso grenzenlos, vag und unpräzisiert war wie das Musikalische.

Das Sexuelle wurde von den Menschen herbeigeholt, damit sie von ihm aus dem Musikalischen näherkämen.

Denn das Sexuelle war immer gegenwärtig, während das Musikalische erst im Musikalischen selber existent wurde. Zudem gab sich das Sexualgefühl zuweilen wenigstens deutbar konzentriert: in der Abgegrenztheit des Sexualaktes.

Man hoffte, das beziehungsreiche Erlebnis aus der *einen* Grenzenlosigkeit, dem Sexuellen, zur Deutung der *anderen* Grenzenlosigkeit, des Musikalischen, verwenden zu können.

LII.

Die nicht impressionistischen Zeiten holten das Musikalische auch für das Sexuelle herbei.

Aber man ließ beides nicht ineinander übergehen.

Im Gegenteil: In der Nähe des Musikalischen wurde das Sexuelle besonders signiert.

Man hob das Anschauungshafte, Körperliche, im Sexuellen stark hervor, damit es sich nicht mit dem Anschauungslosen, Musikalischen, verbinden konnte.

Pan spielte die Flöte und lauerte auf die Nymphen.

Aber der flötende Pan war — häßlich.

Und die herbeigelockten Nymphen — flohen vor der Häßlichkeit seines Körpers.

Das Körperliche schied den flötenden Pan vom verliebten.

LIII.

Der Impressionismus wollte überhaupt nicht mehr das Musikalische als etwas Absolutes erleben.

Darum schob er das Sexuelle in das Musikalische hinein.

Man wollte nicht mehr erst umständlich das Sexuelle heranholen und sich dann von ihm das Musikalische verdolmetschen lassen.

Das Musikalische sollte sich gleich verständlich, sexuell ausdrücken.

Es war nicht mehr so, daß die Körpergefühle, die durch die Musik erregt wurden, in der Gleichmäßigkeit der musikalischen Folge unbewußt blieben.

Der Impressionismus legte es gerade darauf an, diese Körpergefühle hervorzuheben.

Der Rhythmus wiegte nicht mehr stabil hin und her.

Er schleuderte so, daß man ihn als anstoßende Kraft zur Bewegung fühlte.

Diese aufgepeitschten Körpergefühle liefen unbestimmt in einem herum.

Man spannte sie der Sexualität vor.

Die war immer gegenwärtig.

LIV.

Im Neoimpressionismus erlebte der impressionistische Charakter eine Krisis.

Die Bildfläche geht nicht mehr in einem einzig-vorherrschenden Farbenton auf, es stehen sich Flächen gegenüber, von denen jede ihren eigenen Farbton hat.

Das dramatische, disponierende Moment, das die Erscheinungen einzeln charakterisiert, gegeneinander abhebt, beginnt zu überwiegen, gegenüber der lyrischen Leidenschaftlichkeit des ursprünglichen Impressionismus, der die Erscheinung in einen einzigen Farbton zwängt.

Das Wesen des impressionistischen Charakters war es: sich der Feststellung und gar in der dramatischen Deutlichkeit zu entziehen.

Die dramatisch-disponierende Blickeinstellung im Neoimpressionismus schien etwas Bestimmtes hervorzuheben, etwas Bestimmtes ausdrücken zu wollen.

Aber was hatte man auszudrücken?

Immerhin — man fing doch wenigstens an, sich der Gefahr auszusetzen, daß einer sagen konnte:

Ich sehe keine Notwendigkeit für diese dramatische Disposition.

Ich sehe die innere Ursache, die Gesinnung nicht, aus der diese dramatische Disposition hervorgehen könnte!

Was habt ihr überhaupt für eine Gesinnung?

LV.

Van Gogh kam und lud die abgehobenen Flächen mit einer Spannung, daß sie einander zerbrachen.

Seine Bilder sind wie letzte intensive Gesichte vor dem Weltuntergang.

Van Gogh schuf die Welt um, daß sie barst, um ihr Ende wenigstens als die Folge irgendeiner Gesinnung begreifen zu können.

Wenn die Welt unterging, dann mußten doch die letzten Menschen eine Gesinnung gehabt haben, wegen der sie unterging.

Es war nötig, die Worte und Handlungen der Menschen umzudeuten, wenn van Gogh in ihnen eine Gesinnung finden wollte.

Es war nötig: sie entweder anders zu sehen als sie wirklich waren (also zu halluzinieren), oder sie außerhalb der menschlichen Kausalität und Erfahrung zu stellen:

Dieser van Gogh mußte wahnsinnig werden.

LVI.

Andere Neoimpressionisten schlossen einen Kompromiß.

Sie lehnten ihre Ausdrucksform an die Primitiven an.

Es war das wenigste, daß durch den Mangel an plastischem Darstellungsvermögen bei den Primitiven von vornherein Gemeinsamkeiten gegeben waren.

Das war nur ein äußerlicher Anknüpfungspunkt.

Die Vieldeutigkeit der primitiven Ausdrucksform war es, die diese Neoimpressionisten anzog:

In den Primitiven, die nichts bestimmt sagen und alles ahnen lassen, fanden sich diese Neoimpressionisten beruhigt.

Sie spürten jetzt nicht mehr, daß die Gesinnung, das Ethos fehlte, ohne das die Form nicht als notwendig begriffen werden kann.

Diese Neoimpressionisten schufen die Welt so, wie sie am Anfang gewesen war, damit alles aus diesem Anfang entstehen konnte, auch das Ethos, das sie brauchten.

LVII.

Der Wille zur Gewißheit, der das Bewußtsein einer weitfassenden Tradition vereinfacht auf ein paar klare Linien: nur um wenigstens die Form der Gewißheit zu haben, — diese Sehnsucht nach Gewißheit ist es, die uns vor neoimpressionistischen Bildern erschüttert.

Man denkt: Nur wer der nahen Erfüllung sicher ist, mag sich so preisgeben.

Und man vergißt vollständig, daß diese Primitivität nur da ist, um an ihr die Entwicklung unendlicher Möglichkeiten und damit auch die endliche Gewißheit abzuwarten.

LVIII.

Der Kubismus ging so weit, die antiplastische, impressionistische Ausdrucksform direkt anzugreifen.

Alle Erscheinungen waren ihm Variationen einer Raumform: des Kubus.

Das Plastische an sich, der Kubus, war zum Prinzip der Ausdrucksform erhoben.

Das war aber nur scheinbar.

Es kam dem Kubismus gar nicht auf die Gestaltung der wirklichen Raumverhältnisse an.

Es lag ihm im Grunde an gar nichts anderem als an der Differenz einer Raumerscheinung vom Kubus.

Die Differenz der realen Erscheinung vom Kubus ist ein Anreiz zu Bewegungsvorstellungen.

Die Wandlungen der tatsächlichen Erscheinung zum Kubus hin will der Kubist sich vorstellen:

Das aber ist dem Wesen des Plastischen, der Ruhe, gerade entgegengesetzt.

Die Plastizität ist impressionistischen Zwecken dienstbar gemacht:

Ob ich die Erscheinungen (wie der Impressionismus) in eine einzige Farbtönung reduziere, oder

(wie der Kubismus) in eine einzige Raumform, jedesmal resultiert die impressionistische Tendenz zur Bewegung, rasch zu ergreifen und rasch loszulassen.

LIX.

Der Impressionismus hört nicht auf, solange die Gesinnung nicht aufhört, aus der er hervorgeht.

Es liegt im Wesen des Impressionismus, die Gesinnung zu verdecken.

In diesem Buche ist die Erscheinung vom Impressionismus abgedeckt worden.

Seine Gesinnung ist aufgezeigt worden.

Man vertreibe jetzt diese Gesinnung.

Oder man habe den Mut, zu ihr zu stehen.

In beiden Fällen sind wir *am Ende des Impressionismus*.















